ÉTUDE
SUR LES IMPRESSIONS
EN COULEURS


Imp. Lemercier
A. Pralon

45

ÉTUDE

SUR LES

IMPRESSIONS

EN COULEURS

PAR

ALBERT ACHAINTRE
Rédacteur en chef du *Gutenberg-Journal*



A. LAHURE
IMPRIMEUR-ÉDITEUR
9, *rue de Fleurus*
PARIS

M. F.-A. ACHAINTRE

M. François-Albert Achaintre était né à Louviers, en 1833, dans l'imprimerie que dirigeait son père. C'est là qu'il fit son apprentissage, en complétant ses études par d'incessantes lectures; puis, comme la vie de province ne lui convenait pas, il vint à Paris (1852), où il se fixa.

Là il trouva vite un emploi de ses connaissances variées; il fit des voyages pour une maison d'encres et de caractères d'imprimerie et, entre temps, il contribua à la fondation du journal *la Typologie Tucker*, il collabora au *Dictionnaire des Arts et de l'Industrie* de Lamy, il fit des conférences populaires à la mairie du VI[e] arrondissement; bref il déploya toujours et partout les ressources d'un esprit fin, érudit et original.

En 1877, Albert Achaintre, dont l'activité était sans cesse en éveil, voulut faire œuvre personnelle: il s'aboucha avec M. Prudon et tous deux créèrent le *Gutenberg-Journal*, organe pratique des arts graphiques qui, bi-mensuel d'abord, acquit bientôt assez d'importance et de juste renommée pour deve-

nir hebdomadaire et recevoir une *mention honorable* à l'Exposition des Arts décoratifs (1882).

C'est dans ses fonctions de rédacteur en chef du *Gutenberg-Journal* que la mort est venue frapper M. A. Achaintre, le 1er avril 1883 et l'enlever à l'affection de tous ceux qui l'ont connu.

Nous ne redirons pas, à cette place, combien affable et serviable était M. Achaintre, combien inépuisable était sa complaisance; il en a donné tant de preuves, que nul ne les a oubliées et que nous laissons au bon souvenir ou à la reconnaissance de chacun le soin de dire quelle perte fut, pour ses amis et pour la typographie française, la mort de cet homme de cœur et de mérite.





ÉTUDE SUR LES

IMPRESSIONS EN COULEURS

—

AVANT-PROPOS

L n'a pas encore été fait d'historique des différents genres d'impressions en couleurs que l'on désigne aujourd'hui sous le terme générique de *chromo*.

Pensant qu'il était bon de combler cette lacune, nous avons fait le travail que nous présentons aujourd'hui au public.

Ce travail a été accepté en partie par le *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'Industrie et des Arts industriels*, publié sous la direction de M. E.-O. Lamy.

Nous avons donc, avec la permission de l'éditeur, extrait notre travail de cet ouvrage pour le publier en le complétant.



I

CHROMOGRAVURE

Nous employons ici ce mot pour désigner ce que l'on qualifiait autrefois de *gravure en couleur*, de *gravure en tableau*, de *gravure en aquarelle* ou *en gouache*, etc.

Nous avons réuni sous la dénomination générique de *chromo*, en y ajoutant une terminaison spéciale qui indique par quel procédé la couleur se trouve employée, les différents genres d'impression en couleurs. Comme le fait très bien remarquer M. Perrot dans son *Manuel du Graveur*, de la Collection Roret, « ce qu'on nomme *gravure en couleur* n'est pas, à proprement parler une manière de graver, mais plutôt un procédé particulier d'imprimer plusieurs genres de gravure au moyen desquels on obtient une estampe coloriée, qui a l'apparence d'un tableau, d'une gouache ou d'une aquarelle. »

Cette définition est si exacte, que M. Duchesne aîné l'a reproduite *in extenso* dans son article Gravure de l'*Encyclopédie moderne*, éditée par Firmin-Didot, et il a bien fait puisqu'on ne pouvait mieux dire.

M. Perrot fait aussi remonter à un nommé Lastmann, qu'on surnommait l'*Allemand*, peintre hollandais qui vivait en 1626, l'honneur de l'invention de la gravure en couleur. M. Léon Vidal le suit dans cette voie dans son *Cours de reproductions industrielles*.

Le traducteur de l'*Art d'imprimer les tableaux* (1756), de Jacques-Christophe Leblond, parle aussi de l'*Allemand* comme ayant imprimé en couleurs des gravures au trait et au pointillé qu'il faisait passer plusieurs fois sous la presse. M. Georges Duplessis nous signale les impressions en couleur monochrome de Jean-Charles François, de Gilles Demarteau, de Bonnet, etc., qui imitaient, à l'aide de la manière au crayon, les dessins de maîtres à la sanguine et à la pierre noire.

Mais tous ces genres diffèrent de ce que M. Vidal appelle, avec une grande justesse, la *gravure polychrome*.

C'est à Leblond que revient vraiment l'honneur de l'invention de la chromogravure, comme nous appelons ce genre aujourd'hui. Il employait pour la gravure de ses planches la manière noire, ou au berceau, autrement dite *mezzo-tinto* par les Italiens. Il avait basé

son procédé d'impression polychrome sur le système de Newton qui prétend que trois couleurs primitives existent seulement dans la nature : le rouge, le jaune et le bleu.

Il gravait donc trois planches sur cuivre par le procédé en mezzo-tinte, en ayant soin de fondre habilement les teintes et de faire en sorte que leur superposition s'harmonise et se mélange pour former les couleurs composées de ces nuances primitives : comme le violet, formé du rouge et du bleu; le vert, formé du jaune et du bleu, etc., etc. Il obtenait de la sorte une gamme de couleurs très étendue et très variée. Il imprimait ensuite successivement sa feuille de papier sur ces trois planches, en les repérant d'une façon rigoureuse, et il produisait ainsi une épreuve d'ensemble très satisfaisante. Le portrait de Louis XV restera comme son chef-d'œuvre en ce genre.

Leblond était originaire de Francfort. Disciple de Carle de Maratta, il vint en Hollande où il conçut son projet d'impression des gravures en couleur. N'ayant pas trouvé d'ouvriers assez habiles dans la manière noire, il passa en Angleterre et là il trouva une compagnie qui lui avança les fonds nécessaires pour la réalisation de son idée. Il vint aussi en France et il obtint du roi, en 1740, un privilège pour la mise en pratique de son procédé. Il mourut l'année suivante, dans un âge très avancé.

Il avait fait plusieurs élèves, entre autres un nommé Gauthier Dagotti, qui vint aussi en France et poussa très loin son procédé, dont il obtint des résultats supérieurs encore. Aux trois couleurs primitives, il en avait ajouté une quatrième, le noir ou le bistre, selon que l'aspect général du tableau était foncé ou clair. Au lieu d'une palette contenant les trois couleurs primitives avec leurs dégradations de tonalités, il avait imaginé trois palettes avec des tons primitifs différents, bien que rangés dans les trois grandes catégories des bleus, des jaunes et des rouges.

Avec la première palette il imprimait les tableaux anciens; avec la seconde les tableaux modernes aux couleurs plus vives, et avec la troisième les paysages et les vues d'après nature. Il commençait son impression, d'abord par sa planche de noir ou de bistre, qui faisait sur le papier comme une sorte de lavis à l'encre de Chine; ensuite il passait sa planche de bleu qui, avec le secours de la précédente, formait un camaïeu noir et bleu, dans lequel on trouvait le noir, le bleu, le blanc, le gris, le gris-bleu, le bleu sale et une grande quantité d'autres teintes combinées de ces deux couleurs. Ensuite il imprimait sa planche jaune sur les trois précédentes, et il obtenait le jaune, le vert clair, le vert brun, le vert céladon, le vert olive, etc.; puis, avec le secours du noir,

les terres brunes, les jaunes sales, les verts sales. Enfin il imprimait sur le tout sa planche de rouge qui lui donnait avec la combinaison des trois autres : les pourpres, les orangés, les gris de lin, les couleurs roses, les bruns-rouges, les terres d'Ombre, de Cologne et une infinité d'autres teintes beaucoup plus riches qu'avec le simple mélange de trois couleurs seulement.

Nous empruntons ces détails à la lettre que Gauthier écrivait à M. de Boze, de l'Académie française, et qui est imprimée dans son *Recueil d'observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes* (1753).

Comme il était indispensable que l'exactitude la plus minutieuse fût observée dans la proportion des trois planches qui devaient être superposées, on commençait par décalquer un trait uniforme sur les quatre planches de cuivre préparées au berceau. Ce trait était fait à l'aide de blanc d'argent délayé avec de l'eau-de-vie et du fiel de bœuf passé sur un trait préalablement exécuté à l'huile sur un tissu fin et léger tendu sur un carton dans lequel on avait découpé le contour général de l'œuvre à reproduire. A l'aide d'une simple pression, le blanc se décalquait sur la planche et l'on recommençait l'opération en changeant à chaque fois le trait primitif de blanc à l'esprit-de-vin, pour le décalquer de nouveau sur la deuxième

planche, et ainsi des autres. Ce trait permettait d'établir exactement, dans la même proportion sur les quatre planches différentes, tous les détails du même sujet et d'en opérer avec justesse les rentrées ou repérages qui étaient rendus plus exacts encore par des trous percés aux angles des quatre planches de cuivre placées absolument l'une sur l'autre, et dans lesquels on enfonçait une aiguille qui perçait le papier et donnait ainsi un point de repère fixe.

Les Anglais couchaient ordinairement une légère couleur à l'huile sur leurs papiers et les livraient ainsi à l'impression; c'est ce qui donnait à leurs estampes coloriées ces tons moelleux qui les rendaient si agréables à l'œil. Ploos van Amstel et Édouard Dagotti sont les artistes qui ont produit les plus jolies choses dans ce genre après les noms que nous venons de citer.

La gravure à l'aquatinte, dont on accorde l'invention à J.-B. Leprince, permit de donner encore plus de douceur aux estampes imprimées en couleurs par ce procédé. Janinet, De Bucourt, Descourtis, ont d'adorables chefs-d'œuvre en ce genre.

Ces gravures étaient fort en faveur à la fin du dix-huitième siècle et les exemplaires qui sont parvenus jusqu'à nous atteignent actuellement une grande valeur.

La septième exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs a été cette année,

dans sa partie rétrospective, l'occasion d'une splendide exhibition de ces adorables choses. Le beau portrait de Louis XV, de Leblond, buste grandeur nature, y figurait sous le nº 594 du Catalogue de la collection Eug. Dutuit, de Rouen. Dans la collection de M. Audéoud figuraient le charmant portrait de Marie-Antoinette, de Janinet (1777), l'*Indiscrétion*, l'*Aveu difficile*, le portrait de *Mme Dugazon*, rôle de Nina, du même auteur (1797); *Offrande à l'Amour*, adorable composition du même maître.

Les œuvres les plus gracieuses de Dè Bucourt y figuraient aussi dans leur ordre chronologique : les *Deux Baisers*, fantaisie pleine de l'esprit de l'époque (1786); le *Jardin* et la *Galerie du Palais-Royal* (1787), deux adorables pendants ; l'*Escalade* et *Heur et malheur*, d'un fini d'exécution extraordinaire; le *Compliment*, de la même date (1787); les *Bouquets*, le *Menuet de la mariée*, la *Noce au château*, la *Main*, la *Rose* (1788), prouvent à quel fini d'exécution peut atteindre l'aquatinte imprimée en couleurs. Le Calendrier de 1791 est un chef-d'œuvre du genre. La *Promenade publique* (1792); la *Rose mal défendue*, la *Croisée*, prouvent encore le talent de ce maître. Descourtis y figurait par les œuvres les plus adorables : les *Espiègles*, où les chairs des jeunes baigneuses sont d'un naturel achevé, les *Amants surpris*, de la même facture; sa *Foire de village*, la *Noce*

de village, le *Tambourin*, la *Rixe*, ne sont pas seulement des œuvres dignes du fini de De Bucourt, mais encore des pages d'histoire des plus intéressantes à lire et à étudier.

Bonnet, cité par M. Georges Duplessis comme le maître de la gravure au pointillé, y figurait également par des œuvres imprimées au pouce : le *Premier pas de la fortune*, l'*Auteur favorisé*, d'un grand fini d'exécution; puis quatre suites d'une date plus ancienne, le *Déjeuner*, le *Dîner*, le *Goûter* et le *Souper*, dignes d'être reproduites de nos jours.

Dans la collection de M. Victorien Sardou se trouvaient d'admirables choses : le portrait de Marat, par Angélique Briceau ; celui de Michel Lepelletier et du petit Joseph Bara, par Alix; celui de Marie-Thérèse-Charlotte de France, par Sergent Marceau, qui prouvent que les successeurs de ces maîtres ont marché absolument sur leurs traces. Même au milieu de la période révolutionnaire la plus active, le goût de ce genre très décoratif n'a pas été ralenti. Le *Bal de la Bastille*, par Lecœur ; le *Serment fédératif*, du même auteur; le *Mariage républicain* et le *Divorce*, de Legrand, en sont une nouvelle preuve.

On imprimait ces gravures en plusieurs planches. On les imprimait aussi d'une seule fois, et voici alors comment on obtenait ce résultat. A l'aide du pouce et de petits tam-

pons, on introduisait dans les grains ou tailles de la planche la couleur en raison diverse du coloris qu'on désirait obtenir; on essuyait ensuite la planche et l'on imprimait d'un seul coup l'estampe ainsi coloriée par ce nouveau procédé.

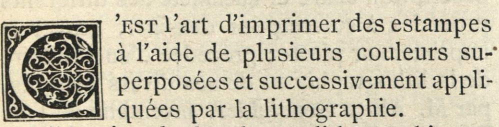
M. Goupil a restauré, de nos jours, l'impression de la gravure en couleurs et il a produit de très charmantes estampes imprimées en un ou plusieurs tirages et d'un fini, d'une grâce exquise, et qui ne déparent pas les plus belles productions du dix-huitième siècle.

BIBLIOGRAPHIE : *L'art d'imprimer les tableaux*, traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de J.-C. Le Blon, Paris, 1756; JANSEN : *Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taille-douce et sur la connaissance des estampes des quinzième et seizième siècles*, Paris, 1808; Léon de LABORDE : *Histoire de la gravure en manière noire*, Paris, 1839, in-8°; P. DELESCHAMPS : *Des mordants, des vernis et des planches dans l'art du graveur, ou Traité complet de la gravure*, Paris, 1876; A.-M. PERROT : *Manuel du graveur ou Traité complet de l'art du graveur en tous genres*, Collection Roret, Paris, 1830 ; DUCHESNE aîné : Article surla GRAVURE. *Encyclopédie moderne*, collection Firmin-Didot, t.XVI[e], col. 654-663, Paris, 1848 ; Georges DUPLESSIS : *Histoire de la gravure*, G. Hachette et Cie, Paris, 1880; Roger PODTALIS et Henri BÉDALDI : *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Damascène Morgand, Paris, 1880; Léon VIDAL : *Cours de reproductions industrielles*, Ch. Delagrave, Paris, 1882.



II

CHROMOLITHOGRAPHIE



C'EST l'art d'imprimer des estampes à l'aide de plusieurs couleurs superposées et successivement appliquées par la lithographie.

L'histoire de la chromolithographie est intimement liée à celle de la lithographie, et son premier inventeur est Senefelder, qui a, comme on le sait, inventé l'art d'imprimer sur la pierre. Une remarque très intéressante à faire en l'honneur de Senefelder, c'est qu'il a inventé son procédé d'impression tout d'une pièce, en lui faisant rendre tout ce qu'on était en droit d'en attendre. Aucun des procédés en usage aujourd'hui dans la lithographie n'est, à propremenr parler, nouveau; Senefelder les avait tous trouvés: lithographie à la plume, au pinceau, au crayon, au pointillé, au lavis; la gravure sur pierre, la chromolithographie; il avait tout cherché, tout approfondi, tout enfanté.

Les artistes modernes ont perfectionné ces procédés; ils ont apporté de nouveaux tours de main, mais le principe avait été posé par Senelfeder et le moyen avait été même trouvé la plupart du temps par lui-même. Si le lecteur veut bien consulter l'ouvrage d'Aloys Senelfeder, qui a été traduit et imprimé sous sa direction en 1819, il se convaincra que nous n'avançons rien que d'exact. Cet ouvrage est intitulé: « *L'art de la lithographie*, ou Instruction pratique, contenant la description claire et succincte des différents procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre; précédée d'une histoire de la lithographie et de ses divers progrès, par M. Aloys Senefelder, inventeur de l'art lithographique; avec un portrait de l'auteur et recueil de 20 planches offrant un modèle des différents genres auxquels la lithographie est applicable. »

En ce qui concerne la *chromolithographie*, Senefelder donne deux procédés qui sont le début de cet art:

Page 195, § 7, *Dessin à l'encre de la Chine avec plusieurs pierres*, il indique le moyen d'imiter les dessins des maîtres anciens. « Cette manière, dit-il, n'est à proprement parler qu'une réunion de pierres à teintes; mais néanmoins on peut, par son moyen, reproduire des dessins aussi beaux que ceux faits par un dessinateur à l'encre de la Chine, ce qui lui doit mériter l'attention des artistes.

Quoique ce genre d'impression soit un peu long, il est cependant le plus prompt et le plus facile de tous. »

Senefelder indique à la suite la manière de s'y prendre pour obtenir un résultat.

Page 197, § 8. *Impression coloriée avec plusieurs pierres*. Voilà bien la chromolithographie. « Cette manière, dit-il, a la plus grande ressemblance avec celle que je viens de décrire. On dessine sur plusieurs pierres les différentes couleurs soit avec la plume ou avec le crayon.

« La manière dont l'artiste procède décide si le dessin doit ressembler à une peinture ou à une gravure imprimée en couleurs, ou si, en imprimant les pierres sur une impression noire, où tout le dessin est déjà marqué, il doit être pareil à une gravure enluminée. »

L'inventeur donne ensuite la composition des couleurs primitives qui lui ont paru les meilleures. Il termine son paragraphe par cette prophétie : « L'impression avec plusieurs couleurs et une manière particulière à la pierre est susceptible de tant de perfection, qu'avec le temps elle produira de véritables peintures. Les expériences que j'ai faites dans ce genre m'en donnent la conviction. Si le temps qui me reste pour achever mon ouvrage me le permettait, je donnerais, dans les suppléments, des dessins faits de cette manière : mais je les réserve pour

une suite qui paraîtra peut-être bientôt. »

Malheureusement, Senefelder ne donna pas suite à son projet : les *suppléments* et la *suite*, dont il est ici question, ne parurent pas. Le seul essai qui figure dans l'*Album de vingt planches offrant un modèle des différents genres auxquels la lithographie est applicable* est, sous le numéro XVII, une imitation de sépia. L'estampe représente une ruine. Trois personnages : un homme, une femme, un enfant, plus un chien, sont sur les premiers plans. Elle mesure 7 cent. 1/2 sur 5 cent. 1/2, sans les marges. Elle porte pour titre : *Dessin à plusieurs planches.*

On ne retrouverait antérieurement à l'invention de Senefelder nulle trace de cette application des procédés lithographiques.

L'ouvrage allemand de Senefelder avait paru en 1818 et, en 1819, la traduction en était imprimée chez L.-E. Herhan, imprimeur, 13, rue Servandoni, sous le titre que nous venons de mentionner, et elle fut éditée par Treuttel et Würtz, libraires. « L'ouvrage que je présente au public, nous dit Senefelder dans son Avant-Propos, est en quelque sorte une traduction de celui qui a paru depuis peu à Munich, et qui a eu le bonheur d'y trouver un bon accueil. J'ai raccourci considérablement l'histoire, beaucoup trop détaillée, de la découverte de cet art, à laquelle était consacré plus du tiers de l'ou-

vrage allemand : ces détails ne pouvaient être de quelque intérêt que pour mes amis et pour une partie de l'Allemagne. J'ose me flatter qu'ainsi réduit mon livre sera reçu avec quelque intérêt par la nation éclairée et passionnée pour les Arts à laquelle j'ai l'honneur de le dédier. »

Un élève de Senefelder, M. Knecht, son neveu, nous apprend dans son *Nouveau Manuel complet du dessinateur et de l'imprimeur lithographe*, paru dans la série des Manuels Roret, que M. Marcel de Serres a publié, en 1814, dans les *Annales des arts et manufactures*, un mémoire dans lequel il relate l'invention que Senefelder avait appelée *Farbendruck*, autrement dit impression en couleurs. M. Knecht ajoute : « En, 1817, Senefelder avait publié à Vienne les costumes des armées impériales; plus une lithographie formée de trois pierres comportant ensemble un développement de $1^{m},50$ de large sur 1 mètre de haut, tirée en onze teintes, ce qui faisait trente-trois pierres à repérer. Cette planche, qui eut un grand succès, représentait la *Foire de Bulgarie*. Deux exemplaires apportés à Paris par Senefelder et M. Knecht furent offerts, l'un au comte Siméon, l'autre au comte d'Hauterive. »

Mais les procédés de Senefelder étaient incomplets et le *repérage* exact des planches présentait de si grandes difficultés que beau-

coup d'épreuves étaient gâtées au tirage et augmentaient ainsi d'une manière considérable le prix de revient.

La Société d'encouragement s'était émue d'un procédé si ingénieux qui dispensait de colorier des planches noires et qui présentait aux yeux un ensemble plus artistique. Elle ouvrit un concours en 1828, et proposa un prix de 2000 francs au lithographe qui présenterait les moyens les plus pratiques et les plus industriels pour le *repérage* exact des planches chromolithographiques. Quatre concurrents se présentèrent, en 1830, pour obtenir ce prix:

M. Quinet, qui inventa depuis une presse lithographique, avec râteau fixe, qui fut détrônée par la presse Brisset. Il s'intitulait « inventeur de la lithographie en couleurs », *l'un des inventeurs* eût été moins prétentieux; le second concurrent était M. Desportes, un praticien de mérite, qui fonda l'atelier de lithographie à l'institut des Sourds-Muets et qui créa le journal le *Lithographe*, puis les *Annales de l'imprimerie;* le troisième était M. Knecht, qui avait étudié les débuts de cet art avec Senefelder lui-même ; enfin M. Roissy, dont l'essai présentait le moindre avantage.

Aucun d'eux n'offrit la solution désirable. La pratique de leur procédé n'avait pas résolu le point capital : le *repérage* exact et mécanique des diverses planches super-

posées. La question resta donc au concours.

On conçoit aisément que, dans une opération aussi délicate que celle qui consiste à appliquer des couleurs sur les détails infiniment déliés d'une estampe de petite dimension, la question du repérage joue un rôle important. L'ensemble du visage d'un personnage peut être défiguré si le point visuel de l'œil n'est pas rigoureusement à sa place. Si les détails d'une miniature ancienne sont brouillés et ne se présentent pas avec la netteté de l'original, il n'y a rien à espérer d'un procédé qui ne donnerait pas un résultat rigoureux dans ses proportions.

Ce fut en 1837 que M. Godefroi Engelmann, de Mulhouse, trouva les moyens pratiques pour vaincre les difficultés qui s'opposaient à l'éclosion de la *chromolithographie.* Ce fut aussi lui qui en inventa le nom et baptisa ainsi le procédé que Senefelder désigne par la périphrase : *Impression coloriée avec plusieurs pierres.*

Il avait évité l'allongement du papier en le tirant à sec après lui avoir fait subir une première pression à blanc sur la pierre, et il avait trouvé le secret d'un facile repérage dont nous allons donner plus loin la description et qui, à peu de chose près, est encore le même dont on se sert aujourd'hui.

Il présenta, en 1837, un album de sep- estampes en chromolithographie, qu'on apt pelle de nos jours l'*Album des sept ma-*

nières, et qui contient sept planches exécutées au crayon lithographique et tirées à quatre couleurs seulement. Cet album comprend deux planches d'ornements : fleurs et fruits; deux paysages : la *Cascade de Giesbach* et le *Lac de Lawerz;* un tableau de genre : le *Savetier flamand;* et deux têtes : *Master Lambton* et *Portrait d'après Greuze*, par Huber.

Cette dernière estampe est un véritable chef-d'œuvre qu'on égalerait difficilement de nos jours. La Société d'encouragement, dans sa séance du 17 janvier 1858, décerna à M. G. Engelmann le prix de 2000 francs qu'elle avait proposé depuis 1828 pour l'impression lithographique en couleurs; et la Société industrielle de Mulhouse lui vota pour le même objet une médaille d'or dans sa séance du 13 juin de la même année.

Au procédé au crayon lithographique, dont l'impression est extrêmement difficile, surtout sur papier sec, M. G. Engelmann ne tarda pas à lui substituer les autres procédés mis en usage avec l'emploi de la pierre poncée et de l'encre liquide : pinceau, plume, tire-ligne, pointillé, gravure, etc., etc.

Le moment est venu de décrire par le menu les détails des procédés employés pour obtenir la chromolithographie : le dessin sur les diverses planches et leur impression par superposition.

Commençons par détruire un préjugé qui

consiste à croire que l'on dessine sur la pierre à l'aide de crayons ou d'encres de diverses couleurs. C'est une erreur, toutes les planches se présentent avec leurs dessins exécutés en *noir* par l'artiste, comme pour une lithographie ordinaire monochrome. C'est l'encre d'impression seule qui varie de ton et qui est appliquée au rouleau, par l'ouvrier, si le tirage se fait à la presse à bras, ou par la machine. L'artiste doit donc s'inspirer de son modèle, suivre les diverses tonalités des couleurs qui le composent et en rendre la chromatique d'intensité à l'aide de l'encre ou du crayon noir lithographique. Cette habitude s'acquiert aisément par la pratique.

Une première opération préparatoire très importante consiste dans le dessin au trait de l'œuvre qu'on se propose de reproduire. Le trait s'exécute à l'aide d'un papier végétal encollé ou de *papier-glace* sur lesquels on calquera minutieusement avec de l'encre lithographique très liquide tous les contours du dessin et l'on indiquera la place qu'occupera chaque nuance du modèle polychrome que l'on doit reproduire. On peut aussi graver le trait dans le papier-glace à l'aide de la pointe sèche. Ce travail préliminaire doit être fait avec un soin excessif, afin de conserver le caractère original de l'œuvre à reproduire.

Le trait doit être une œuvre d'art, et l'ar-

tiste qui l'exécute avec conscience retire le fruit de sa peine par le guide certain qu'il s'est donné. Il y retrouvera toutes ses indications, tous ses renseignements, et il assurera en outre le succès du repérage. Il faudra qu'il ait bien soin de faire, de chaque côté du dessin au trait, une ligne se croisant à angle droit et présentant ce signe + absolument nécessaire pour le repérage exact de la planche lors de son impression.

Le trait une fois dessiné à l'encre lithographique ou gravé se décalque sur pierre. Le trait fait à l'encre se transporte directement au moyen d'une très forte pression qui dépose l'encre sur la pierre, ce qui permet à l'imprimeur d'opérer comme pour un transport ordinaire. Le trait gravé dans le papier-glace s'encre comme une gravure en taille-douce au moyen de l'encre à report et se décalque sur la pierre comme le précédent au moyen d'une forte pression. Dans ces deux cas il faut avoir soin de ne pas humecter le papier-glace comme cela se pratique pour les reports ordinaires. Le papier-glace étant composé de gélatine adhérerait sur la pierre en se déformant et compromettrait tout le succès de l'opération.

Il faut que la gravure comme le décalque à la plume soit fait sans retouches. Le succès de la gravure sera assuré si la taille à la pointe a été bien nette et suffisamment profonde.

Le décalque du *trait* sur la pierre est ensuite traité comme une autographie ou un report ordinaire; encré, acidulé, puis gommé et prêt à recevoir l'impression d'autant d'exemplaires du *trait* qu'il en sera nécessaire. On imprime ensuite ce trait sur papier bien laminé, en ayant soin d'ajouter de l'essence à l'encre d'impression qui ne doit pas adhérer sur la pierre et qui doit disparaître à l'acidulation des planches une fois achevées par le dessinateur. On décalque alors le trait sur autant de pierres poncées qu'il en sera nécessaire pour obtenir l'ensemble concourant à la reproduction de l'œuvre qui sert de modèle.

La pierre devra être grainée dans le cas où l'artiste ferait usage du crayon.

L'artiste a donc à sa disposition un nombre illimité de pierres qui représenteront les diverses nuances de son aquarelle, de sa peinture à l'huile ou de toute autre œuvre d'art dont la reproduction lui sera confiée.

C'est à lui de s'inspirer des effets produits par cette œuvre et à les rendre avec vérité et avec talent. Il a pour cela les moyens les plus variés : le pinceau, le crayon, la plume, le trait gravé, le pointillé pour faire les fondus; en un mot toutes les ressources de l'art du lithographe.

Les planches une fois exécutées sont traitées comme toutes les autres pierres lithographiques en noir. Elles reçoivent la pré-

paration à l'acide qui exige le tour de main d'une pratique exercée, parce que cette opération mal faite peut tout compromettre et obliger l'artiste à recommencer son travail.

Alors on procède au tirage des planches.

On commence par l'impression de l'or, à moins que le dessin en or ne retombe sur d'autres couleurs ou qu'il soit impossible de le réserver; dans ce cas seulement l'or arrive après les couleurs qui doivent le recevoir. Ces couleurs doivent être généralement poudrées ; si on les imprime à l'encre grasse, on doit les *talquer* après les avoir bien fait sécher avant d'imprimer l'or. On continue ensuite par les nuances les plus tendres pour terminer par les plus foncées. Le lecteur peut suivre ainsi par la pensée la progression du changement qui s'opère sous ses yeux et il voit l'estampe prendre peu à peu la forme qui lui convient, jusqu'à la dernière qui lui rend son aspect définitif. L'opération du repérage, on le conçoit par cette démonstration, joue un rôle très important en chromolithographie et il s'obtient de la façon la plus simple et la plus certaine par le châssis à repérer inventé par Godefroi Engelmann. Ce châssis se compose d'un cadre de la dimension du chariot de la presse. Il est divisé en deux parties : l'une d'elles est posée sur le chariot où l'on place et où l'on cale la pierre à imprimer ; l'autre partie du châssis adhère à la pre-

mière par une charnière qui lui permet le mouvement de va-et-vient et qui n'empêche pas de placer la feuille de papier lorsque la pierre est suffisamment encrée.

De chaque côté de ce même cadre existent des réglettes en cuivre minces et plates qui contiennent à leur centre une aiguille ou pointure. Ces réglettes sont mobiles et glissent sur des rainures. On peut donc amener la pointure ou aiguille juste sur le point central de l'intersection des deux lignes coupées à angle droit + que nous avons mentionnées en décrivant les opérations de la confection du *trait*. On fixe alors cette réglette au moyen d'une vis à tête noyée placée à chacune de ses extrémités de façon à la maintenir. Cette réglette fixée sur charnières se renverse lorsqu'on a besoin d'encrer la pierre afin que les pointures ne gênent pas l'ouvrier pendant cette opération, et la pointure en se renversant se trouve ainsi garantie.

Lorsque l'on opère la pression pour faire la première opération sur la feuille de papier, les pointures percent le papier ; pour les autres tirages on a bien soin de replacer la feuille de papier exactement dans les trous formés par la première pression des aiguilles ou pointures de la réglette.

L'ouvrier, on le voit, relève la partie supérieure du châssis, relève aussi les réglettes de cuivre formant charnière par leur milieu,

encre sa pierre et la dispose pour l'impression. Il rabat ses réglettes-pointures, pose la feuille de papier, rabat la deuxième partie mobile du châssis et tire son épreuve. Il recommence la même opération pour l'impression des feuilles successives, en ayant bien soin de placer sa feuille dans les mêmes trous que la pointure ou aiguille a faits la première fois, ou dans les impressions qui l'ont suivie.

On conçoit aisément que la pointure se trouvant exactement fixée au même point sur toutes les pierres, pas une épreuve ne variera si l'on a bien observé toutes les précautions voulues, et qu'ainsi le repérage sera fatal et absolu.

Le châssis de M. G. Engelmann a pu subir des modifications de détail que la pratique a enseignées. Ainsi Brisset a remplacé le châssis supérieur par deux réglettes en cuivre qui se rabattent sur celles portant les pointures pour maintenir la feuille et garantir ces pointures ou aiguilles. Mais le principe est resté le même, et c'est grâce à lui que la chromolithographie est devenue une industrie très prospère de nos jours.

Avant de faire le tirage définitif on imprime ce qu'on appelle un *essai* de la combinaison des tons. Cet essai se repère à l'aiguille au moyen de petits trous pratiqués dans le milieu de la + du point de repère, afin d'éviter l'emploi du cadre qui n'a de nécessité absolue que pour un tirage con-

tinu. Il sert de guide à l'artiste qui peut ainsi suivre son œuvre pas à pas et modifier ses tonalités s'il ne les a pas suffisamment rendues dans une planche ou dans une autre. Le tirage se fait à la presse à bras ou à la machine selon son importance. Mais toutes les estampes s'impriment sur les presses à bras, et surtout celles exécutées au crayon lithographique.

Le pointage à la machine se fait sur la table à marger au moyen de pointures mobiles fixées en dessous de cette table qui disparaissent lorsque la feuille de papier, prise par la pince, est entraînée par la rotation du cylindre. Ce mouvement de la pointure s'opère automatiquement et il est réglé par la marche même des rouages de la presse mécanique. Des praticiens sont même parvenus à opérer la mise en marche de la feuille à imprimer, d'une façon automatique et en se passant de pointures, à l'aide d'un instrument fort ingénieux qui s'adapte à la table de la machine. De ce nombre on peut citer le *margeur automatique* de Marie et le *margeur mécanique* Viellemard.

La chromolithographie a produit de belles œuvres ; des artistes de valeur se sont emparés de ce procédé afin de faire revivre les plus beaux livres qui existaient avant l'art d'imprimer et qui contenaient des miniatures exécutées à la main par les artistes du moyen âge.

Ces ouvrages uniques constituaient des raretés inestimables. M. Jean Engelmann, fils de Godefroi et continuateur de son œuvre, publia, de 1846 à 1849, le premier Livre d'heures qui ait paru illustré par la chromolithographie.

En 1853, il produisait un nouveau chef-d'œuvre, les *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*.

En 1856, il inventait un nouveau genre d'impression dont les procédés chromolithographiques sont la base et qu'il intitulait la *Diaphanie*.

Voici comment il décrit lui-même ce procédé : « Ayant remarqué combien les teintes chromolithographiques présentent de charme à la transparence, par leur grain uni et serré, nous avons eu l'idée de confectionner des planches avec des couleurs transparentes de la valeur voulue pour l'effet demandé, puis de passer ces épreuves dans un bain de vernis. Nous obtenons ainsi des estampes d'une transparence complète que nous appliquons ensuite sur verre par le procédé qui sert à faire les fixés. D'une nature toute différente de la chromolithographie ordinaire, cette fabrication est difficile. L'exécution des planches demande des combinaisons toutes particulières. Il est essentiel de n'employer que peu de couleurs, pour éviter les superpositions trop nombreuses qui produisent de l'opacité ; toutes nos planches sont obtenues

avec huit ou neuf couleurs seulement. Ce petit nombre de couleurs, insuffisant dans la chromolithographie ordinaire, nous donne, à la transparence, des effets surprenants. »

Vers le même temps, l'éditeur Curmer entreprenait des œuvres considérables qui ont rendu son nom fameux parmi les éditeurs artistes. Les *Heures de la reine Anne de Bretagne*, les *Évangiles du Dimanche*, l'*Œuvre de Jehan Fouquet*, le précurseur de nos grands maîtres de la Renaissance, sont des œuvres considérables, en effet, et qui feraient reculer les plus hardis. Pour cette dernière reproduction surtout, il a fallu que M. Curmer obtînt l'autorisation de reproduire les feuillets du manuscrit primitif qui avait été exécuté pour Étienne Chevalier, argentier du roi Charles VII, et qui avait été disséminé dans tous les musées de l'Europe.

Plus tard, M. Didot entreprenait à son tour des éditions splendides dans lesquelles la chromolithographie joue un rôle important : les *Chefs-d'œuvre de la Renaissance*, l'*Histoire de Jeanne d'Arc*, la *Vie de Jésus*, la *Vie de la Vierge*, ont popularisé les belles choses en mettant, pour presque rien, des œuvres remarquables à la portée de tous et faisant pressentir ainsi le livre de l'avenir.

M. Mame à Tours, M. Dumoulin, et quelques autres, ont suivi cet exemple. L'*Histoire de saint Vincent de Paul*, l'*Histoire de saint Louis*, de *saint Martin*, de *sainte*

Élisabeth, ont présenté la chromolithographie sous son plus bel aspect.

De nos jours, M. Robert Engelmann, digne successeur de ses ancêtres, vient de terminer une *Imitation de Jésus-Christ*, qui sera la dernière expression de ce qu'on peut attendre du procédé d'impression qui nous occupe.

Il avait produit auparavant un *Petit Paroissien* Renaissance, véritable bijou d'une vérité de style remarquable.

Des artistes de grande valeur ont collaboré aux divers ouvrages que nous venons d'énumérer.

Kellerhoven,les frères Turvenger,Antoine Pralon, peuvent être cités parmi les plus fameux.

Des élèves de ces artistes se font une place de nos jours dans ce genre et ils ont produit de jolies choses pour Didot, Mame de Tours, Dumoulin, etc. La maison Lemercier a suivi les traditions des Senefelder, des Knecht, des de Lasteyries, des Thierry et autres, et on l'a toujours vue à la tête de toutes les innovations les plus intéressantes. M. Lemercier, apprenti sous Senelfeder, a tenu à honneur de fournir son tribut de désintéressement et d'initiative à tout ce qui pouvait assurer à la chromolithographie son perfectionnement et son progrès.

La chromolithographie a été aussi baptisée de noms divers : d'*oléographie* et autres

singularités. Mais ces appellations ne lui étaient données le plus souvent que pour mieux tromper le public sur des exécutions qui avaient la prétention d'imiter la peinture à l'huile ou le coloris, et qui, en définitive, ne trompaient pas les véritables connaisseurs.

Le commerce et l'industrie se sont emparés de la chromolithographie qui apporte un appoint très intéressant à l'art décoratif.

L'imagerie religieuse, l'estampe populaire, le papier décoré pour le cartonnage de luxe, la décalcomanie pour la décoration de la porcelaine à bon marché, les affiches et les annonces-réclames pour le commerce, l'enveloppe de luxe pour les produits de la parfumerie et de la fantaisie de l'article de Paris, trouvent dans la chromolithographie un très utile appoint.

Dans ce genre absolument commercial, mais qui n'exclut pas le bon goût et un certain art, les maisons importantes qui répondent à ces besoins ne nous font pas défaut: l'ancienne maison Testu et Massin, que M. Champenois dirige maintenant avec beaucoup de goût et de distinction, les maisons Appel, Dupuy, Jehenne et autres répondent à tous nos besoins.

Nous oublions naturellement des noms et nous aurions beaucoup à dire s'il fallait rendre complète cette étude sur la chromolithographie. Le nom Hangard-Mauger, au-

quel la Société d'Arondel, d'Angleterre, confiait l'exécution des belles reproductions qu'elle faisait exécuter chaque année, prouve la supériorité de notre chromolithographie française. Celui de Marie, dont les études constantes de son art n'ont pas peu contribué à son état de développement, et celui de Mathieu, cet artiste dessinateur lithographe dont le charmant Paroissien a été acquis à sa mort par la maison Curmer, prouvent tout le mérite artistique de nos praticiens lithographes. Mais nous serions entraîné plus loin que ne le comporte l'espace qui nous est réservé.

La chromolithographie, traitée à ce point de vue commercial, n'offre pas le même aperçu qu'envisagée à son point de vue artistique. Là elle est limitée dans ses moyens d'action, au lieu d'avoir devant elle le champ ouvert pour l'interprétation d'un sujet; le nombre des tirages lui est compté. Elle doit produire avec cinq ou six tirages, dix ou onze au plus, l'effet qu'on exige d'une chromolithographie où l'on peut laisser à l'artiste la liberté de ses allures.

En résumé, la chromolithographie est un art difficile puisqu'il faut, en outre de la correction du dessin, conserver l'aspect général du coloris de l'aquarelle ou du tableau que l'artiste doit reproduire. Ces conditions de tons ne s'acquièrent qu'avec une longue expérience et la connaissance approfondie du

métier; soit que le travail se fasse au crayon, à la plume ou au pointillé, il faut que chaque pierre donne juste la valeur réelle du ton qui doit être imprimé. On a bien cherché à remplacer le pointillé fait par la main au moyen de certains reports de pointillés faits mécaniquement à l'avance; mais en France ce procédé a été abandonné, même pour la chromolithographie de l'aspect le plus commercial.

Aussi le chant du cygne que Godefroi Engelmann faisait entendre trois mois avant sa mort, arrivée en 1859, n'a pas perdu de son actualité. « Si j'ai pu avoir la satisfaction, disait-il, d'introduire la lithographie en France, si j'ai consacré vingt ans de ma vie au perfectionnement de cet art dont j'avais prévu l'essor brillant et l'heureuse influence, j'ai aujourd'hui celle plus grande encore d'avoir créé un art nouveau, une nouvelle source de progrès pour le pays, de travail pour les artistes, de jouissance pour les amateurs. »

Au point de vue artistique, la chromolithographie ne périra pas en France.

BIBLIOGRAPHIE : Aloys SENEFELDER : l'*Art de la lithographie*, Paris, 1819, in-4°, accompagné d'un album de spécimens; G. ENGELMANN : *Traité théorique et pratique de lithographie*, publié par Engelmann père et fils, Mulhouse, 1839, in-4°, accompagné de planches; KNECHT : *Nouveau manuel complet du dessinateur et de l'imprimeur lithographe*, Collection Roret, ouvrage accompagné d'un atlas, Paris, 1867;

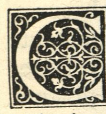
Lasteyries : article Lithographie de l'*Encyclopédie moderne*, Collection Firmin-Didot, t. XIX, col. 408-423; P. Thénet : *Cours complet de lithographie*, Paris, 1836, in-4°; Chevalier et Langlumé : *Traité complet de lithographie*, avec des notes, par MM. Mantoux et Joumard, Paris, 1838, in-8°: Léon Vidal : *Cours de reproductions industrielles à l'École nationale des arts décoratifs*, Paris, 1882, Ch. Delagrave.





III

CHROMOTYPOGRAPHIE



Ce genre d'impression a pris successivement divers noms en traversant les âges. Il s'est d'abord appelé *impression pour camaïeu*, puis *impression en couleur*, *impression à la congrève*, *typographie polychrome*, *aquarelle typographique*, *typochromie* et enfin *chromotypographie*, mot qui résume bien ces diverses appellations. L'origine de ce genre remonte aux plus hauts temps : les Chinois imprimaient en couleurs sur planches de bois, bien avant l'origine de l'imprimerie en Europe.

Dès les premiers temps de cette invention en 1457, Fust et Schœffer décorèrent leur *Psautier* de lettres ornées imprimées en plusieurs couleurs à l'aide de la gravure pour camaïeu ; au moins, c'est l'avis de Papillon dans son ouvrage : *Traité de la gravure en bois* (1766).

Nous nous demandons s'il faut suivre Papillon dans cette appréciation, attendu que la gravure pour le camaïeu implique l'impression de nuances variées d'une même couleur, comme on le verra tout à l'heure. Fust et Schœffer durent employer la gravure en découpage que Whyting perfectionna de nos jours sous le nom de Congrève.

Félibien, dans ses *Principes d'Architecture*, nous parle « d'un certain Hugo de Carpi qui inventa une manière de gravure en bois par le moyen de laquelle les estampes paraissaient comme lavés de clair-obscur. »

Ce genre de camaïeu eut des représentants distingués au quinzième siècle. Albert Dürer ne dédaigna pas de s'y livrer et fit le portrait d'Ulrich Varnbuler, entre autres, par ce procédé. Le *Parmesan*, François Mazzuola, peintre célèbre du seizième siècle, s'y distingua ainsi qu'André Andréa, de Mantoue, dont les estampes sont aujourd'hui très rares. Barthelomy Coriolano, de Bologne, fit en ce genre une remarquable estampe, rarissime actuellement : *Jupiter foudroyant les Géants*. Il était le fils du Coriolan, de Nuremberg, venu se fixer en Italie. Jean-Baptiste Coriolano, suivant les traces de son frère, produisit aussi un *Cupidon endormi* que l'on cite comme sa meilleure œuvre en camaïeu. Vicentini, Fantuari et l'Allemand Jegher (Christophe) exécutèrent aussi de très jolies choses en ce genre.

Dans le dix-septième siècle on cite le Flamand Corneille Blœmaert comme un très habile graveur en camaïeu.

Dans le dix-huitième siècle, le comte Antoine Zanetti, célèbre antiquaire vénitien, orna de cette façon plusieurs ouvrages d'art, entre autres : *Raccolta di varie Stampe di chiaroscuro tratte*, dans lequel il précise sa méthode. La famille de Lesueur, célèbre graveur rouennais, a produit un remarquable artiste en camaïeu, Nicolas Lesueur, qui perfectionna extraordinairement ce genre de gravure. Jackson excellait vers le même temps dans cette méthode, en Angleterre.

Enfin, au commencement du siècle, Brevière, qui a restauré la gravure sur bois en France et auquel on doit la méthode de graver sur bois de bout, grava de ravissantes choses, entre autres un fronton pour un spécimen imprimé par Silbermann, de Strasbourg, sur des dessins de Wattier, pour l'Exposition de 1844.

Voici quelques détails techniques sur la gravure pour camaïeu, qui a donné naissance à la chromotypographie, et qui méritent de fixer notre attention. On dispose autant de planches qu'on souhaite employer de teintes. Trois sont ordinairement suffisantes. Ces planches de bois doivent être absolument de même dimension et de même équarrissage. Le poirier est préférable au buis, parce qu'il

s'empare mieux de l'encre d'imprimerie et donne des tons plus unis.

Quand on aura gravé la première planche qui doit bien arrêter avec un trait les contours du dessin et déterminer son esprit, on tirera des épreuves que l'on décalquera encore toutes fraîches imprimées en les frottant sur chacune des planches. Et on laissera parfaitement sécher ces décalques. Sur ces mêmes épreuves qui ont servi au décalque on couvrira le trait avec un pinceau et d'une couleur plus transparente, de manière à laisser apparaître les parties qui doivent faire d'abord la teinte la plus accusée; elle s'appellera seconde *rentrée* ou *rentrure*. Sur une seconde épreuve on indiquera la troisième rentrée, et ainsi des autres si l'on a besoin d'un nombre plus considérable de rentrures.

On indiquera alors sur le bois, au pinceau et à l'encre de Chine, les divers détails de ces teintes une fois bien arrêtées et comprises et le graveur ne laissera subsister que la partie du bois qui doit composer chaque teinte ou rentrée, puis l'on fera une épreuve d'ensemble. Alors on enlèvera les parties du trait qui viendraient nuire au fondu des teintes en les arrêtant trop sensiblement, ou qui nuiraient à l'effet d'ensemble qu'on s'est proposé d'obtenir. On aura soin de ménager les blancs qui feront les points lumineux, en les indiquant sur les diverses

planches de rentrée à l'aide de la gouache.

Si l'on doit aussi faire des tailles dans ces diverses teintes pour atténuer la monotonie des à-plats, ces contre-tailles devront être gravées dans le même sens que celles du trait ou dessin principal.

Supposez qu'on ait adopté le ton de *sépia*, à l'aide de ce procédé on obtiendra un fac-similé exact d'une aquarelle exécutée dans cette couleur par un artiste habile. S'il s'agit d'obtenir un fac-similé, on peut décalquer sur papier transparent le dessin du maître, indiquer ensuite sur ce même papier les teintes diverses que l'on souhaite obtenir et les décalquer sur les planches de bois les unes après les autres, en les faisant repérer exactement sur la planche de trait primitivement gravée, puis décalquée sur chacune d'elles, comme nous venons de le dire.

Dans le dix-septième et le dix-huitième siècle, on gravait le trait sur cuivre-laiton. Maintenant que le buis est d'un usage général en gravure, on peut se servir de ce bois pour le trait et du poirier pour les rentrées. Ce système n'a guère varié pour l'exécution des planches en couleurs exécutées en chromotypographie et qui ont fait le succès des maîtres que nous avons précédemment cités.

Pour ce qui concerne ce que l'on appelle l'*impression en couleurs*, ce genre est spécial à l'art typographique et lui emprunte ses éléments ordinaires. Ce sont les lignes ou les

ornements typographiques, tirés à plusieurs reprises et en diverses couleurs harmonieusement combinées.

Dès les premiers temps de l'imprimerie, on employa des lignes rouges qu'on inséra dans le texte noir. Des lettres imprimées en cette couleur ressortaient aussi sur l'ornement noir qui les entourait. Des parties du sujet des emblèmes adoptés comme marque par les imprimeurs étaient également tirées en rouge ou en noir. Plus tard, des travaux de pure typographie, imprimés en diverses couleurs, surtout pour les titres d'ouvrages, les affiches apparentes, les ouvrages de fantaisie, se sont produits à des époques diverses.

De nos jours, le célèbre graveur-typographe Charles Derriey a laissé une collection d'ornements typographiques, destinés à l'impression en couleurs, du plus remarquable effet.

L'album-spécimen de ces ornements, qui a été imprimé sous sa direction, en 1842, chez l'imprimeur Paul Dupont, restera comme un chef-d'œuvre du genre et qui fait l'admiration des typographes. Les noms de ses collaborateurs, à la tête desquels figurait V. Moulinet, véritables artistes typographes, resteront pour rehausser l'honneur de la profession.

En 1759, un éditeur original, du nom de Caraccioli, qui mourut presque de misère

en 1803, issu d'une famille napolitaine ruinée par le fameux système de Law, édita des livres imprimés en diverses couleurs. Le *Livre à la mode* était imprimé en vert, « à Verte-Feuille, de l'imprimerie du Printemps, au Perroquet, » et il était dédié à *Messeigneurs les Petits-Maîtres et Mesdames les Petites-Maîtresses.* Une autre édition du même ouvrage parut en 1760, imprimée en couleur d'un rose magnifique. Cette fois le livre est dédié à *Messieurs et Dames à vapeurs.* La même année parut aussi le *Livre des quatre couleurs* qui fut imprimé chez Duchesne, en citron, bleu, terre d'Égypte et rouge mixte. En 1780, P.-G. Simon, imprimeur du Parlement, fit paraître un volume in-folio intitulé : *Essais d'impressions en couleurs*, dont le titre est en diverses nuances.

Nous puisons ces renseignements dans le numéro d'octobre 1839 des *Annales de la typographie*, de M. Alkan aîné, article reproduit tout au long dans les « Opinions des journaux sur les produits de l'imprimerie Silbermann à l'occasion de l'Exposition de 1839 » avec un titre en rouge noir et or et un charmant fleuron retraçant une allégorie de l'Imprimerie, imprimée en camaïeu.

Au commencement de ce siècle, vers 1820, un Anglais nommé Whyting imagina un nouveau genre d'impression polychrome. Cet inventeur n'aurait pas pu mener son pro-

jet à réussite s'il n'avait rencontré sur son chemin un riche compatriote, inventeur lui-même et protecteur des arts, sir William Congrève, qui avait imaginé les fusées qui portent son nom. L'invention de Whyting porta le nom de son capitaliste qui la vulgarisa. La *congrève* consista dès l'abord dans l'emboîtage de différents morceaux formant un seul bloc de cuivre que l'on gravait en relief. Les parties séparées de cette plaque recevaient des encrages de diverses couleurs sur autant de tables à encrer groupées autour de la presse. Après les avoir encrées, on les remettait en place dans la forme, puis d'un seul coup de barreau l'on obtenait une impression multicolore.

A la mort de sir Congrève, en 1828, cette méthode était fort en faveur. Mais en 1831, M. C. Naumann, imprimeur à Francfort, dans un voyage qu'il fit en Angleterre, acheta la collection des plaques de cuivre gravées par Whyting, mort lui-même à cette époque, et il en exécuta des reproductions en métal d'imprimerie, par la stéréotypie au plâtre et rendit ainsi le procédé pratique en cédant ses clichés à divers imprimeurs. M. Naumann fut le premier imprimeur qui, sur le continent, imprima des étiquettes en congrève.

Vers 1834-35, M. Firmin Didot avait envoyé l'un de ses graveurs chez M. Naumann pour étudier le procédé et il acheta le brevet

pour la France. Mais le célèbre imprimeur n'en tira pas parti et vendit, en 1840, sa licence à un confrère qui n'en fit pas davantage profit.

En 1841, la Belgique offrait en France des étiquettes imprimées par ce procédé et l'on pouvait se procurer chez M. Heger, de Bruxelles, des clichés venant de M. Naumann.

C'est à cette époque que M. Danel, de Lille, l'un de nos plus fameux imprimeurs du Nord de la France, annexa la *congrève* à son établissement en achetant à Heger toute sa collection qui, malheureusement, disparut en 1874 dans le terrible incendie qui détruisit le splendide établissement Danel.

D'abord les couleurs ne furent que juxtaposées et l'on n'imprimait que du guilloché, des ornements ; ou bien, si l'on imprimait des personnages, ce n'était qu'au moyen d'un simple trait en une seule couleur. La superposition des couleurs et l'enluminure des personnages ne furent innovées que vers 1843 et les premiers essais en furent tentés, croyons-nous, dans les ateliers Danel.

Cependant dès 1840, lors du quatrième jubilé de l'invention de l'imprimerie à Strasbourg, M. Silbermann publia un *Album typographique* qui contient quelques jolies pages où la tentative de la superposition des couleurs a été très heureuse.

C'est d'abord le titre, d'un très harmonieux effet avec un fond vert tendre sur lequel res-

sortent, avec des intensités diverses, des ornements vert plus foncé en bistre. Le cadre de ce titre est fort riche avec des ornements niellés blanc sur rouge antique et bleu d'outremer, le tout entouré d'une bordure en or avec riches coins et ornements, en vignettes typographiques. Le dessin de ce beau travail était de M. Clergé et la gravure de Brevière. Vient ensuite un titre en camaïeu bistre et noir sur un dessin d'Horace Vernet, gravé en relief sur cuivre, par MM. Andrew, Best et Leloir, pour l'*Histoire de Napoléon* de Laurent de l'Ardèche, et une reproduction de la statue de Gutenberg, de David d'Angers, également en camaïeu vert et bistre, imitant le bronze, et gravée par Lacoste jeune, à Strasbourg. Enfin, les armes des imprimeurs, gravées par Pfnor et imprimées par Hasper, un très habile artisan, avec des superpositions d'un très brillant effet.

Cet album contient en outre une page imprimée en couleurs présentant les vignettes et ornements typographiques de MM. Fessin et Deschamps, graveurs-fondeurs qui demeuraient à Paris, rue des Boucheries-Saint-Germain, 19.

Enfin, un très intéressant échantillon de *Tissiérographie* qui venait de faire son apparition et qui n'était autre que la mise en relief de la pierre lithographique, début de la tentative de Senefelder, pour arriver à son

impression chimique, comme il appelait la lithographie naissante.

C'est vers 1836 que M. Silbermann paraît s'être adonné à la chromotypographie d'une manière soutenue. Les guillochés de M. Naumann, de Francfort, semblent l'avoir mis en goût, et la congrève avait sérieusement appelé son attention.

De 1836 à 1839, M. Silbermann est resté dans le genre de l'impression en couleurs proprement dite ; il produit des affiches, des étiquettes, des titres d'ouvrages en impression polychrome, nom qu'il avait donné à ces productions en couleurs.

Nous pouvons citer entre autres: une carte d'adresse imprimée au guilloché, le 12 mai 1836; le titre de l'Album des produits de l'Exposition alsacienne de Mulhouse, en guilloché avec teinte dégradée couleur arc-en-ciel servant de fond au titre ; puis une affiche d'intérieur sur papier blanc à la forme et annonçant le *Château de Corqueranne*, roman de l'époque, en une impression imitant le velours, et qui nous paraissent fixer les débuts de M. Silbermann.

En 1838, il publia l'*Album alsacien* avec les costumes du pays et ceux de la Forêt Noire qui furent un très heureux essai d'enluminure par la presse typographique, sorte de variété du genre camaïeu dont le trait joue le rôle principal, et dont les rentrures ne sont que des enluminures en couleurs

diverses et par à-plats. M. Silbermann excellait dans ce genre et il a produit ainsi de très intéressantes illustrations du livre. Citons au hasard la *Zoologie du jeune âge*, de Lereboullet, et les adorables productions de la maison Hetzel.

L'Exposition de 1839 donna l'occasion à M. Silbermann de présenter ses nouveautés, et les journaux de l'époque mentionnèrent ses affiches de *Gil Blas* et celles des *Heures du mariage;* mais il y en avait bien d'autres : celles des *Œuvres de Molière*, éditées aussi par Dubouchet, du *Livre des Enfants*, également édité par Hetzel, puis des titres d'ouvrages : de l'*Histoire de Napoléon*, imprimée par Éverat ; de l'*Histoire du Droit romain*, éditée par Charles Hingray, et tant d'autres.

En 1841, il imprimait pour Lagier, de Dijon, les *Heures choisies*, avec titres et entourages polychromes de l'abbé Morlot, alors vicaire général à Dijon.

En 1842, Klein, comme dessinateur, et le fameux Brevière, comme graveur, avaient produit les ornements du *Code historique* de la ville de Strasbourg, dont le titre est un vrai chef-d'œuvre de style et de bon goût.

C'est à partir de 1844 que l'impression chromotypographique proprement dite a pris son essor dans cette imprimerie. L'exposition de la même année procure à M. Sil-

bermann l'occasion de montrer les progrès accomplis par lui dans cette nouvelle industrie, pour le développement de laquelle il n'avait reculé devant aucun sacrifice.

C'est à partir de cette époque que nous pouvons enregistrer ses plus beaux succès.

D'abord les impressions multiples qu'il présenta à l'Exposition de 1844 : un spécimen très curieux qui démontre en quelque sorte les éléments de l'impression en couleurs ; des affiches polychromes avec des sujets en tons superposés ; le beau vitrail de la cathédrale de Strasbourg dessiné par Klein, gravé par Brevière, et qui fut imprimé en mars 1844.

A cette même exposition, l'imprimeur Lacrampe, de Paris, recevait un rappel de médaille d'argent pour les essais d'impression en couleurs qu'il avait livrés à l'attention du public et qu'il avait déjà, en 1839, tentés heureusement dans son atelier renommé. Ces impressions étaient exécutées au moyen de planches gravées avec réserves ou rentrées. Elles étaient aussi exécutées en or et en argent sur papier de couleur.

Il fut le premier à tirer sur presse mécanique les illustrations d'ouvrages.

En 1845, M. Silbermann imprimait une magnifique étude d'intérieur, de dix-huit nuances. Le contour seul était gravé, les rentrées étaient exécutées d'après un nouveau procédé qui me paraît être celui au carton,

innové tout récemment comme une actualité et dont nous parlerons plus loin. Mais l'effet d'ensemble en était tel qu'on l'aurait prise assurément pour une aquarelle et qu'elle a dû tromper plus d'un connaisseur.

C'est aussi, sans doute, à cette même période qu'on doit rattacher la *Normandie* et la *Bretagne* de Jules Janin, dont les titres et les armoiries rehaussés d'or et d'argent en relief, au moyen d'un gaufrage, produisent le plus brillant effet.

Nous allons maintenant placer à la suite et sans trop d'ordre : les planches d'anatomie et de géologie pour des ouvrages de M. J.-B. Baillière; des planches remarquables de l'*Histoire de la faïence de Rouen;* d'autres pour le *Dictionnaire du Mobilier français* de Viollet-Le-Duc; ensuite les *Petites Heures d'Anne de Bretagne*, de la Bibliothèque royale, gravées et dessinées par G. Toudouze, qui illustra les ravissants entourages des *Aventures du Prince chinois* pour Hetzel, en 1857. Le manuscrit arabe tiré de la bibliothèque de Venise arrive sans doute ici à sa place.

De 1851 à 1855, M. Silbermann exécuta de véritables tours de force. Il avait préludé avec la *Pipe turque* de Pfeffel, ouvrage imprimé en vingt-trois couleurs, pour s'essayer et aborder ensuite résolument la *Monographie des vitraux de la cathédrale de Strasbourg.*

Ces chromotypographies, de grandes dimensions, sont imprimées en seize et dix-huit tons. L'une d'elles ne mesure pas moins de quatre-vingts centimètres de hauteur sur trente-cinq de largeur. M. Kauffmann, de Luhr, avait inventé pour ces planches un nouveau système de gravure, en janvier 1851. Elles furent tirées sur des machines Alauzet.

C'est alors que l'*Art pour tous*, le *Manuel des peintres*, de la maison Morel, et tant d'autres éditeurs, arrivèrent à l'imprimerie Silbermann pour lui confier des impressions pour lesquelles on ne redoutait aucune difficulté et pour lesquelles aussi on inventait de nouveaux procédés de gravure.

N'oublions pas surtout de signaler la bannière de Strasbourg, reproduite d'après un tableau du treizième siècle qui fut détruit lors de l'incendie de Strasbourg en 1870.

On peut citer ces merveilleuses choses comme des modèles de la chromotypographie et surtout comme les éléments les plus curieux de son histoire.

Depuis longtemps les Anglais avaient dans cette maison fait leur apprentissage des travaux d'impression en couleurs en lui confiant l'exécution de primes illustrées pour leurs journaux, comme le « *Prety Press* » pour M. Beeton, de Londres, et les suppléments de modèles de tapisseries pour l'*English woman's domestic Magazine*,

qui prouvent que la France leur a, en cette circonstance, encore montré le chemin.

M. Silbermann a été secondé par des collaborateurs enthousiastes. Son bras droit, M. Fischbach, devint son successeur après sa mort. L'un de ses plus habiles ouvriers imprimeurs, M. Unsinger, est aujourd'hui l'un des plus habiles imprimeurs parisiens.

Nous avons pu reconstituer en partie l'œuvre de Silbermann, grâce à la riche collection que M. Motteroz a mise obligeamment à notre disposition.

Mais pendant que cet imprimeur alsacien combattait si vaillamment pour la cause du progrès industriel et rêvait de donner à nos arts un débouché nouveau, M. Henri Plon suivait aussi la même voie à Paris et mettait au jour, presque dans le même temps, de remarquables chromotypographies auxquelles il donnait le nom d'*aquarelles typographiques*.

M. Henri Plon avait déjà présenté de fort belles impressions en couleurs avant 1855. Dès 1849 il avait complètement justifié le nom qu'il avait choisi pour désigner ses remarquables impressions polychromes en faisant le portrait du prince président de la République à cheval, accompagné de son aide de camp, Edgard Ney, qui vient de mourir.

Cette impression paraît avoir emprunté à

Tissier, au moins pour la finesse de son trait, les ressources de la lithographie en relief pour en permettre la reproduction par les presses typographiques.

Des chemins de Croix et quelques tableaux religieux pour décorer les écoles communales congréganistes l'avaient aidé à se préparer à l'Exposition de 1855, dans laquelle il devait tenir une place si honorable.

Alors parurent les belles œuvres suivantes: un *Livre de mariage* et un *Livre d'heures* du plus charmant effet donnant de remarquables spécimens d'impressions en couleurs. La variété des entourages de leurs pages, l'harmonie des tons choisis, la délicatesse de l'impression, font de ces deux ouvrages polychromes un chef-d'œuvre et une rareté typographique.

Le *Prince Napoléon à cheval* figurait à cette exposition, ainsi que les tableaux religieux pour les écoles communales.

Mais une véritable aquarelle, plus finie encore que les autres, put faire admirer le genre d'impression nouvelle adopté par M. Henri Plon : c'était une reproduction de la *Vierge jardinière*, d'après Raphaël.

Ce beau morceau était accompagné de reproductions des œuvres principales de Van Overbeeck, d'un fini admirable d'exécution. Ces sujets étaient obtenus par le procédé de gravure en camaïeu, avec rentrées, et le trait, d'une finesse achevée, rappelait l'exé-

cution par la chimitypie. La gravure sur bois eût été impuissante à rendre un trait aussi ténu. Il n'y avait pas moins d'une dizaine de sujets, tous empruntés à la vie de Jésus-Christ.

Ces belles reproductions du peintre hollandais avaient déjà figuré, pour une partie, dans le remarquable *Livre d'heures* qui avait été exposé à Londres en 1851.

L'œuvre capitale de l'Exposition de 1855 était un portrait de la Du Barry, mesurant soixante-dix centimètres sur cinquante-huit, et d'un aspect imitant le pastel pour la fraîcheur des tons. Quelques retouches à la gouache avaient achevé d'en faire une œuvre tout à fait remarquable.

M. Henri Plon publia, au cours même de l'Exposition universelle de 1855, une série de vues intérieures et extérieures du nouveau palais de l'Industrie qui se vendaient dans l'Exposition et qui étaient aussi exécutées en chromotypographie. Ces vues avaient été rendues par la gravure sur bois. On fit autant de clichés typographiques qu'il y avait de couleurs à tirer et on opéra sur ces clichés les rentrées de chaque couleur, éliminant à l'échoppe les parties inutiles et conservant celles qui devaient concourir à l'impression coloriée. Cette nouveauté eut beaucoup de succès.

Le jury put donc, sans être taxé d'exagération, décerner une médaille d'honneur à

M. Henri Plon pour « *ses impressions poly-*
« *chromiques*, dont les essais heureux sous « le nom d'*aquarelles typographiques* ont « dû être remarqués par de nombreux ama- « teurs. »

Toutes ces impressions avaient été exécutées à la presse à bras, mais leur production était lente, coûteuse, et restreignait le format dans des dimensions limitées ; c'est alors que M. Plon résolut de commander au constructeur Marinoni une machine spéciale dont il lui fournit lui-même le programme.

Il pensa avec quelque raison que la pression plate était préférable à la pression cylindrique, surtout pour l'impression des couleurs. Il fit donc donner au cylindre de sa nouvelle machine des proportions plus considérables, afin d'obtenir une surface de pression plus importante ; il fit aussi doubler le nombre des rouleaux distributeurs et toucheurs ; la bonne distribution de la couleur est en effet une des causes de succès dans ce genre particulier d'impression.

Il put alors aborder les travaux de grandes dimensions. C'est à partir de ce moment que parurent une reproduction de la *Vierge* de Murillo et un grand *Christ en croix* dans des proportions inconnues jusqu'à ce jour.

M. Plon se mit à l'œuvre avec une nouvelle ardeur et résolut d'orner le livre avec des impressions en couleurs hors texte. Il exécuta dans ce but des séries d'aquarelles

d'un très charmant effet et d'un grand fini d'exécution pour orner les *Légendes du Nouveau Testament*, de Collin de Plancy.

Les couvertures polychromes des volumes des *Légendes du Nouveau Testament* sont d'un effet décoratif incontestable et la mode en prit dès ce moment pour les livres donnés en prix dans les maisons d'instruction. On en exécuta aussi depuis par les procédés lithographiques en couleurs.

Déjà Gillot préludait à ses essais de *paniconographie*. M. Henri Plon s'en servit pour reproduire une gentille aquarelle, le *Retour de la ville*, dont l'ensemble constituait un progrès réel sur ce qu'il avait fait jusque-là. Les figures seules laissaient peut-être un peu à désirer comme moelleux et comme finesse, mais les accessoires étaient d'un effet irréprochable. Cette critique concerne bien plutôt les artistes chargés du choix des effets et de l'exécution des planches que l'imprimeur, qui ne pouvait rendre que ce qu'on lui avait donné.

Une allégorie de l'Imprimerie exécutée en paniconographie pour M. Marinoni date aussi de cette époque, de même que des modèles de tapisseries, des albums de produits industriels, des travaux pour l'*Art pour tous* et pour le *Manuel du peintre décorateur*.

N'oublions pas une tentative d'illustration, dans le texte, d'une publication destinée à l'enfance et qui n'a pas eu tout le succès

qu'elle méritait. Les illustrations polychromes de ce journal étaient imprimées en quatre couleurs et exécutées par la gravure sur bois avec rentrures.

C'est au moment de la construction de la presse mécanique commandée par M. Plon à M. Marinoni que se place une anecdote qui indique exactement à quelle époque les Anglais entreprirent le genre chromotypographie et le menèrent à bonne fin, il en faut bien convenir.

M. Layton, directeur de l'*Illustrated London news*, vint à Paris et visita les ateliers de M. Henri Plon. Il examina avec un soin minutieux la machine et ses accessoires et poussa le soin de son examen jusqu'à goûter la pâte des rouleaux pour s'assurer s'il y entrait de la mélasse ou du miel.

M. Auguste Plon, l'un des frères du célèbre imprimeur, qui dirigeait alors les machines et qui accompagnait l'Anglais dans sa visite, fut même fort frappé de ce fait qui dénote bien la minutie de nos voisins qui ne dédaignent pas de pénétrer jusque dans les moindres détails.

A partir de ce moment les journaux anglais publièrent chaque année, pour la Noël, leur numéro illustré en couleurs.

Depuis une quinzaine d'années, il est vrai, Baxter faisait des merveilles avec des teintes typographiques et des traits en taille-douce; mais ces jolies choses exécutées à la presse

à bras n'étaient pas du domaine pratique qui convient à l'impression des journaux tirés à grand nombre.

En 1859, 1860, 1861, Nadar et Bertall, avec leur humoristique crayon, avaient publié des séries très curieuses de dessins chromotypographiques par les procédés Gillot sous le titre de *Nadar-Jury au Salon de 1859* et le *Salon comique* qui donnèrent un grand succès aux numéros spéciaux que le *Journal pour rire*, devenu le *Journal amusant*, produisit sous la direction d'Aubert, l'éditeur d'estampes politiques devenu célèbre, et plus tard sous celle de Philippon.

Ces illustrations étaient faites au crayon lithographique sur papier à report et traduites ensuite par la paniconographie avec des à-plats comme rentrées exprimant les couleurs.

Mais en 1867 il ne restait des ouvrages en couleurs édités par M. Plon que les collections d'*Alphabets*, de *Petits livres amusants* et de *Petites histoires instructives* pour le jeune âge, qui font toujours partie du fonds de librairie exploité actuellement par ses successeurs.

Entre autres affiches en couleurs et illustrées que la maison Plon a produites en grand nombre, on peut citer celle qu'elle imprima en chromotypographie sur les dessins de M. Reiber, fondateur de l'*Art pour tous*, pour la Compagnie d'assurance *le*

Soleil, et qui est restée comme un modèle du genre.

En somme, notre compatriote a fourni ne appoint des plus considérables à la chromotypographie qui lui est redevable d'heureuses tentatives et de réels progrès.

Aux trois expositions universelles de 1855, de 1867 et de 1878, l'Imprimerie nationale montre aux regards du public de curieux spécimens de chromotypographie.

En 1855, c'était une *Imitation de Jésus-Christ*, ornée de grands sujets exécutés sur les dessins de M. Steinheil et de M. et Mme Toudouze : la *Samaritaine ; Laissez venir à moi les petits enfants ;* la *Femme adultère ;* la *Communion*, tels étaient les morceaux capitaux de cette œuvre dont la direction artistique et technique avait été confiée à MM. Lassus et Dauzet.

Nous devons dire que, dans cette circonstance, notre grand établissement français a fait une œuvre considérable plus au point de vue professionnel qu'au point de vue artistique (ce qui peut paraître surprenant), mais qu'il n'a pas accompli un progrès. Il semble qu'on ait au contraire accumulé les difficultés comme à plaisir.

Les détails des préparatifs de ce travail relatés par M. d'Écodoca de Boisse, secrétaire de la direction de l'Imprimerie impériale, dans une petite brochure publiée en 1855, plongeraient dans le plus profond éton-

nement l'industriel qui voudrait s'inspirer de ces moyens pour produire une œuvre pratique.

En 1866 et en 1878 l'Exposition permit à l'Imprimerie nationale de rendre publique sa belle *Collection orientale*, et notamment le *Livre des Rois*, formant sept volumes in-folio.

Pour cet ouvrage on ne peut qu'admirer sincèrement une exécution hors ligne unie à un style oriental de la plus grande pureté. Ce travail est vraiment hors de pair et peut compter parmi les plus brillantes productions de la typographie française.

Pendant un intervalle assez long la France resta stationnaire pour la chromotypographie et laissa l'Angleterre prendre une prépondérance regrettable. Les imprimeurs de cette nation avaient acquis chez nos propres éditeurs le monopole de la fourniture des impressions en couleurs. Ils produisirent de fort jolies choses, il est vrai.

En vain la maison Danel soutenait-elle presque seule le poids de notre vieille renommée ; en vain les successeurs de Silbermann continuaient-ils à produire de belles illustrations, le genre chromotypographie semblait être délaissé.

L'Exposition de 1878 fut pour M. Danel l'occasion d'un grand et légitime succès. Il avait exposé les illustrations d'un ouvrage très original : *Une promenade dans mon*

grenier, et les imitations de reliures exécutées à s'y méprendre pour les libraires d'art, MM. Morgand et Fatout.

Déjà Gillot le père avait apporté un appoint intéressant avec sa paniconographie qui mettait à la disposition de l'imprimeur les ressources de la lithographie, celles du crayon, celles de la plume et du pinceau, avec la facilité des procédés autographiques ou de report. Au lieu de graver sur le bois on n'avait qu'à dessiner à la plume, à peindre au pinceau ou à crayonner sur papier à report avec le crayon ou l'encre grasse lithographique. Cela constituait un avantage inappréciable pour l'artiste, qui pouvait ainsi se passer des secours d'un interprète et produire lui-même directement son œuvre que l'on décalquait sur métal et que l'on montait en relief par des procédés purement chimiques.

Les découvertes des Poitevin, des Niepce, vinrent ouvrir de nouveaux horizons à l'art en donnant la facilité de reproduire une œuvre graphique au moyen de la photogravure, avec facilité d'en diminuer ou d'en augmenter les proportions pour la plus grande facilité du format des éditions d'un livre.

Alors la chromotypographie put prendre un essor nouveau.

Le fils de Gillot, continuateur de l'œuvre paternelle, a fait, dans ce sens, de très heu-

reuses tentatives, grâce aux nombreuses ressources qu'il a su créer en multipliant les effets de la photogravure en relief.

C'est alors que les fils et les successeurs de Lahure qui, lui aussi, avait apporté un appoint très remarquable dans l'art de la chromotypographie et qui s'était généralement prêté aux essais de patients chercheurs, entrèrent résolument dans cette voie nouvelle.

La première œuvre sérieuse que ces imprimeurs firent paraître était une aquarelle de Kæmmerer intitulée le *Traîneau*, rendue d'une façon tout à fait originale et portant en elle un grand cachet artistique. Le journal la *Vie moderne* la donna en prime à ses abonnés et elle obtint un grand succès.

Le Cercle de la Librairie et de l'Imprimerie ayant organisé pendant deux années de suite une exposition de l'Imprimerie et de la Gravure, la maison Lahure y prit une part active et y tint un rang des plus distingués. L'impression en couleurs et la chromotypographie qu'elle produisit à cette occasion et qui figurèrent dans les catalogues tout spéciaux que le Cercle fit imprimer pour la circonstance, demeureront comme une évidente preuve des progrès accomplis de nos jours.

La maison Danel, de Lille, partagea avec elle les honneurs de ces deux splendides

échantillons de l'habileté de nos typographes modernes.

Depuis, la maison Lahure n'a cessé de mettre à la disposition des éditeurs, des industriels et des commerçants les ressources de l'art d'imprimer en couleurs d'une manière pratique, rapide et relativement économique.

Elle illustra un journal, le *Musée de la Jeunesse*, dont les impressions polychromes présentèrent des effets absolument nouveaux qui furent des révélations.

En dernier lieu, la septième exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs lui a permis d'étaler aux regards du public les ressources de cet art contemporain :

Quelques reliures merveilleusement reproduites pour Rouveyre et Blond; une Jeune fille anglaise, en noir et bistre, pour *the Graphic*, des reproductions en six couleurs de portières et de tapis d'Orient;

La *Diligence de Ploërmel*, album qui valut à ses imprimeurs la seule mention honorable décernée à l'image.

Enfin, le *Conte de l'Archer*, joli volume illustré par les aquarelles de M. Poirson, imprimées typographiquement avec le texte même de l'ouvrage, obtint le prix du concours que l'Union centrale avait ouvert pour le livre imprimé avec le plus de soin et présentant le goût le plus nouveau.

Tout récemment la jolie Carte-Annonce

que M. Laflèche-Bréham a adressée à sa clientèle a donné le plus gracieux échantillon de la chromotypographie moderne sortie des presses de ces imprimeurs.

Cette même exposition fut pour M. Danel l'occasion de nouveaux succès ; un *Mascarille* qu'il a imprimé hors texte pour une édition des *Œuvres de Molière* dénote également les immenses progrès accomplis par cet imprimeur qui ne recule devant aucun sacrifice.

Gillot fils a mis au jour de son côté des œuvres tout à fait remarquables, et nous devons citer notamment les dernières :

D'abord une reproduction des *Croquis d'animaux*, de Renouard, dans laquelle les aquarelles et les dessins de ce fin observateur sont si bien rendus qu'on les prendrait pour des originaux ;

Ensuite la brillante collection des dessins de maîtres du *Musée du Louvre*, et qui montre comme en un spécimen complet la puissance et la souplesse des moyens d'action de ce remarquable praticien ;

Enfin, la *Légende des quatre fils Aymon* sur des dessins de M. Grasset. Ce jeune maître, dont le talent profond et les patientes recherches n'ont pas peu contribué au développement des ressources artistiques de la chromotypographie, a su donner à ce genre d'impression un caractère tout spécial et qui en définit bien le but décoratif qu'il doit atteindre.

M. E. Plon, n'étant pas encore outillé pour lutter avec ceux de ses confrères qui ont franchement abordé la chromotypie, a voulu tâter le public et se rendre compte de l'impression que l'enluminure peut faire sur celui-ci. Il a donc lancé *Okoma*, roman japonais, merveilleusement illustré par Régamey, et dont l'habile coloriage au patron mérite une mention spéciale

Quantin, qui s'est déjà acquis un si glorieux renom avec ses publications d'art, a fait paraître, mais en taille-douce, l'*Éventail* d'abord, l'*Ombrelle* ensuite, livres dont les audaces étonnent.

Nous ne pouvons dire grand'chose sur lui comme chromotypographe, car nous n'avons encore vu sortir de ses presses, complètement terminé, aucun ouvrage de grande importance dans ce genre; toutefois, nous savons qu'il prépare des volumes dont l'exécution sera parfaite, autant que nous en avons jugé par les spécimens qui nous ont été montrés. C'est d'abord *Gulliver;* les aquarelles, signées Poirson, qui l'ornent, doivent être reproduites par la chromotypographie; les épreuves qui ont passé sous nos yeux, nous permettent de prédire à ces pages un grand succès. Puis, voici maintenant l'*Art japonais*, un magnifique ouvrage de Louis Gonse; le prospectus a été récemment mis en circulation et nous avouons qu'il nous a causé un vif plaisir,

Si le livre entier, et nous n'en doutons pas, est exécuté avec ce goût exquis, M. Quantin aura fait accomplir un véritable progrès à cette branche si intéressante de l'industrie graphique.

C'est qu'en effet il est impossible de ne pas admirer franchement la gravure japonaise qui est encartée dans ce prospectus ; quand on compare cette reproduction avec les peintures délicieuses qui figurent, en ce moment, à l'exposition de la rue de Sèze, on reconnaît, sans exagération aucune, qu'il n'existe point de différence entre la copie et les originaux. Les nuances les plus fines, les teintes les plus délicates, sont rendues avec cet aspect moelleux et doux qui est la caractéristique du véritable art japonais; bref, jusqu'ici aucun spécimen de chromotypographie ne nous avait aussi victorieusement prouvé quel brillant avenir est réservé à ces procédés ingénieux d'illustration en couleur.

Avant de conclure cette rapide revue des principales productions chromotypographiques qu'il nous a été donné d'examiner, il est de toute justice que nous consacrions quelques lignes à la maison Firmin-Didot. MM. Firmin-Didot s'en étaient tenus jusqu'ici à la chromolithographie, avec laquelle ils obtenaient, d'ailleurs, de très belles gravures; mais dernièrement ils ont, à leur tour, sacrifié à l'actualité et ils se sont adressés à

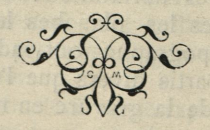
la chromotypographie. Ils ont exécuté par ce procédé les planches en couleurs des albums enfantins les *Aventures de Bertoldo de Bertagnagna*, les *Cinq sous d'Isaac Laquedem* et le *Miroir magique*. Nous avons trouvé dans ces albums les éléments d'un succès certain auprès des enfants ; ici, dans les spirituelles compositions de Jeanniot par exemple, les couleurs sont très vives, violentes même, et étalent sur le papier toutes les richesses éclatantes d'une palette fantaisiste. Le baby, pour les yeux duquel cette illustration est faite, doit pousser de petits cris d'admiration en voyant l'empereur Frédéric II d'Autriche, si magnifiquement vêtu de tissus éclatants ! Plus loin, au contraire, les teintes sont plus pâles, la tonalité générale ne frappe plus la vue que par l'agencement très harmonieux des nuances, et dans toutes les planches le graveur et le chromotypographe ont admirablement montré les partis divers que l'on peut tirer de l'alliance de la gravure en relief et de la presse.

Nous n'avons parlé jusqu'à présent que des imprimeurs qui ont fait de nombreuses impressions chromistes. Plusieurs se sont essayés seulement, et leurs premiers essais ont bien montré qu'ils pourraient réussir dans ce genre d'impression et devraient lui consacrer une plus grande part dans leurs travaux.

Le catalogue de gravures du Cercle de Librairie et de l'Imprimerie avait des pages signées Motteroz, Dumoulin, Éthiou-Pérou, Noblet, Darentière de Dijon, et dignes de fixer l'attention des connaisseurs.

En résumé, la chromotypographie est aujourd'hui entrée dans le domaine de la pratique.

Elle présente sur les procédés lithographiques, ou sur ceux de la gravure en creux, cet avantage : qu'on peut l'introduire dans le livre en même temps que l'impression du texte, grâce à la perfection, non seulement des procédés de gravure en relief, mais aussi du mécanisme qui sert à l'impression.



8362. — Imp. A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.